

ESSAY

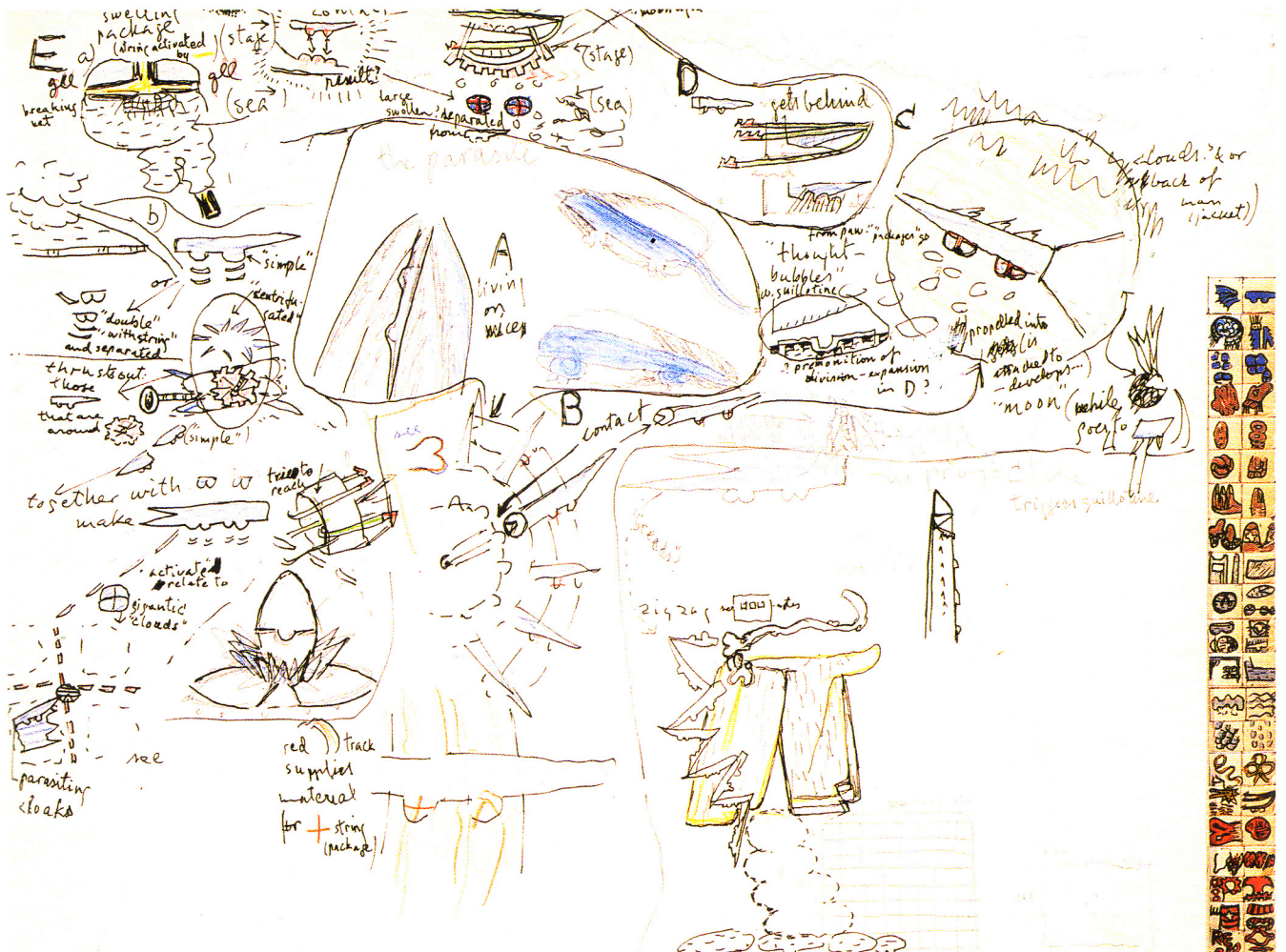
Sublimation and its discontents

Om sublimeringens mismod

Michael Baers indkredser hybrider mellem skrift og tegning hos Fahlström, Kelley og Erdelmeier: om regressionsstrategier som modsætning til floder af lort og penge i senkapitalismen

Michael Baers delineates hybrids of writing and drawing in Fahlström, Kelley and Erdelmeier: strategies of regression oppose rivers of shit and money in late capitalism

MICHAEL BAERS



Oyvind Fahlström *Sitting...Directory*, 1962-1963 © Sharon Avery-Fahlström

Hulen og kopien: et obskurt associationssæt i vores genetiske koder forbinder tanken om hulens mørke, afsondrede indvendighed med fødsel og død, med mimesis og subjektivitet – med den hule, vi skaber inde i vores hoveder. Hulen er også en metafor for de ting, vi holder skjulte; ting, der, selv om de er glemt, stadig påvirker os. Hulen er et oprindelsessted i talløse skabelsesmyter, og når man udforsker huler, skal man, som Mike Kelley har bemærket, “nogle gange krybe sammen/nogle gange ned på alle fire/nogle gange endda KRAVLE ...” Man skal være forberedt på at blive beskidt i forløbet med at spore de underjordiske forbindelser mellem sex, magt, penge og død – og forbindelsen til mimesis; til genskabelsen af billeder, der engang fik form med stenaldersmanden dybt i Jordens indre.

Det kan være, at vi ved at opdage de urgamle repræsentationer, der ligger som fundament under vores nuværende rationalitetsstyring, også opdager at vejen ud er vejen ind. Selv om Öyvind Fahlström og den førnævnte Kelley, to af de tre kunstnere, der skal diskuteres her – den tredje er den tyske kunstner Thomas Erdelmeier – har arbejdet med mange forskellige medier, er det tegningen, der ligger ved kernen af deres respektive praksisser. Tegning er den billedkunstneriske praksis, der kommer tættest på skrivning, og har samtidig en nærmest mytisk oprindelse. Mit mål her er ikke at føje yderligere til det hav af blæk, der allerede er udgydt på analyser af disse kunstneres arbejde, men snarere at tilbyde en oversættelse, der med udgangspunkt i deres kunstpraksisser ekstrapolerer en refleksion over den måde, skriften og det billedlige forudgriber, afspejler og forstærker selvets skabelse i dets prekære holdepunkt mellem biologi og natur, kropslighed og repræsentation.

Regressioner

Som den gravemaskine, der kan blotlægge og give adgang til de tunneler og labyrinter, der venter os, foreslår jeg at anvende begrebet om regression. Ifølge Freud er regression en forsvarsmekanisme, der lader egoet midlertidigt vende tilbage til et tidligere udviklingsstrin; et tegn på, at subjektet ikke har haft held til at sublimerer uacceptable impulser. I psykoanalytisk forstand er det symptomatisk, men det indeholder også en implicit afvisning af en kulturel kanalisering af drifterne – regression er både middel og mål. Freud gav regressionen en fremherskende plads i diskussionen af det anale i forbindelse med magt og subjektets skabelse, idet han fremførte en sammenhæng mellem kulturadfærd (såsom holdninger til penge) og den rene biologi; han henviste det til den oprindelige, udifferentierede gennemstrømning, som passerede gennem den ene kropsåbning, der eksisterede hos de rudimentære organismer, vi har udviklet os fra, og den efterfølgende forgrening af funktioner og de drifter, der er forbundet med de videreudviklede kropsåbninger som en årsag til neurotiske holdninger til seksualitet.

Men lad mig definere min terminologi yderligere. Jeg anvender begrebet regression i forbindelse med mimesis til at beskrive, når der fx bruges en tilsigtet grov tegnestil til at skabe et billede, eller billedet udføres ved hjælp af reduktive teknikker såsom karikatur eller grafisme (altså tanke udtrykt ved materielle symboler), der skaber “blotte spor af et neuro-motorisk og fysiologisk/libidinalt udtryk”, som Benjamin Buchloh skriver med henvisning til Cy Twombly.¹ Man kan også tale om regression i forbindelse med rækkefølgen af meningssskabende forløb: At opløse sproget til et forvirrende billedplan, hvor billeder og tekst blandes, således som det ses i hieroglyfer fundet i ægyptiske gravkamre, hvor arkaiske subfonetiske grafiske rum udvides og detaljeres. Endelig peger regression i sociale sammenhænge på et tilbagetog til solipsisme og anomie fra en fremmed-

The cave and the copy: some obscure set of associations in our genetic coding links the idea of the dark, secluded interiority of a cave with birth, death, with mimesis and subjectivity – the cave we fashion inside our heads. The cave is also a metaphor for the things we keep hidden, which, once forgotten, continue to influence. The cave is a place of origin in innumerable creation myths, and when spelunking, as Mike Kelley has noted, “Sometimes you have to stoop/sometimes you have to go on all fours/sometimes even CRAWL...” You have to be prepared to get yourself dirty in the process of tracing the subterranean connections between sex, power, money and death – and to mimesis; to the reproduction of images once staged by Paleolithic man deep in the bowels of the earth.

It may be that in discovering the primordial representations undergirding our current regime of rationality the way out is the way in. Although Öyvind Fahlström and the aforementioned Kelley, two of the three artists to be discussed here (the third being German artist Thomas Erdelmeier), have employed a variety of media, it is fitting that drawing lies at the heart of their respective practices – the practice closest to writing itself, and a facility of almost mythic origin. My aim here is not to add to the sea of ink already spilled in analyzing these artists’ work, but rather to offer a translation extrapolating from their practices a reflection on the way writing and pictoriality prefigure, mirror and reinforce the formation of the self in its awkward perch between biologism and culture, corporeality and representation.

Regressioner

As a digging machine to unblock the tunnels and labyrinths before us, I propose using the concept of regression. According to Freud, regression is a defense

mechanism leading to the temporary reversion of the ego to an earlier stage of development, indicating the failure of the subject to sublimate unacceptable impulses. In the psychoanalytic sense it is symptomatic but also contains within it an inferred repudiation of the cultural canalization of the drives: regression is both a means and an end. Freud gave regression prominence when discussing anality in the fields of power and subject formation, positing proximity between cultural behavior (such as attitudes towards currency) and pure biologism, citing the originary undifferentiated flows passing through the single orifice of the rudimentary organisms from which we evolved and the subsequent bifurcation of functions and drives related to those orifices as a cause for neurotic attitudes towards sexuality.

But let me further define the term. I mean regression in terms of the use of mimesis to connote a state of being by, say, using a deliberately crude drawing style to produce an image, the use of reductive techniques such as caricature, or a graphism generating, as Benjamin Buchloh writes with reference to Cy Twombly, “the mere trace of a neuro-motoric and physiological/libidinal performance”.¹ One can also speak of regression on the order of signifying procedures: to dissolve language into a confused picture plane where images and text mingle, as is the case with the hieroglyphics found in Egyptian tombs, and where archaic sub-phonetic graphical spaces are elaborated. Finally regression in social terms implies a retreat back into solipsism and anomie from other-directed intentionality, an elicitation of what Buchloh terms “the pathological public sphere”.²

As a term, regression is not reducible to form, theme, or procedure – it covers each, and is also the effect produced by their consonance and conjunction.

What role does regres-

styret intentionalitet, et udtryk for det, som Buchloh beskriver som "den patologiske offentlige sfære".² Som begreb kan regression ikke reduceres til form, tema eller procedure; det dækker dem alle og er også den affekt, der skabes ved deres sammenføring, deres konsonans.

Hvilken rolle spiller regressionen i de grafiske arbejder, som disse kunstnere skaber, især i den klare brug, de gør af kunstneriske former som en form for forskning og kritik? Dette spørgsmål peger videre på det beslægtede spørgsmål: Hvilken normativ brug gør samfundet af billede- og skriftskabelse, og hvordan fungerer sidstnævnte som et eksempel på drift og tvangsadfærd? At udsætte lingvistiske konstruktioner for regression kunne tænkes at være en måde, hvorpå man kunne gennembryde samfundets trygge fernis (der jo bygger på forbud og interpolerede idealbilleder), og derved grave dybere for at finde frem til socialiseringsprocesserne – måske den ødipale trekants kopirum, det polymorft perverses afgrund eller analkompleksets gemmesteder.

Karakterformer

Hvis man skulle trække en linje fra de tidligste hieroglyfiske skriftformer til de moderne alfabeter, ser man, at ordene mister deres identitet som konkrete billeder. Skriftsproget "bevæger sig fra at være billeder af visuelle begivenheder til at være symboler på fonetiske begivenheder" ifølge Julian Jaynes. De sidstnævnte kan formidle oplysninger, der ikke kendes af læseren, mens de førstnævnte primært tjener et mnemonisk formål. Visse grafiske værker skabt af psykisk syge har en slående lighed med hieroglyfisk skrift: Kunstnere som Adolph Wölfli skabte billedlige skemataer, hvor ordene antog figureres symbolske og metaforiske værdi, alt imens figurerne blev en obskur form for skrift.

Det betyder ikke, at disse semiotiske systemer er irrationelle; de følger bare ikke vores rationalitet, der jo er grundlagt på en ab-

Det kan være, at vi ved at opdage de urgamle repræsentationer, der ligger som fundament under vores nuværende rationalitetsstyring, også opdager at vejen ud er vejen ind

straktion (og idealisering) af signifikationer. Ligesom mayaernes og aztekernes præcolumbianske piktografiske systemer forbliver de teknikker, der skal bruges for at læse disse inskriptioner, obskure, og det samme gælder derfor også de betydninger, vi kan udlede af dem: Som Jaynes anfører, kan vi dårligt forestille os, hvad synet af den tidlige skrift satte i gang i betragterens sind.

Öyvind Fahlströms arbejde indeholder også visse ansatser af denne logik. Efter at have studeret præcolumbianske manuskripter i Sverige og Rom begyndte han sin karriere med at skabe malerier såsom *Ade-Ledic-Nander*-serien, hvori han skabte en underverden befolket af "karakterformer", ikk spesificke sammensatte billeder, der "ved deres tvetydighed giver os mulighed for at genkende tanker og situationer fra vores indre liv, fra de lag i os, hvor alle tanker bor blandet med hinanden".³

Man kunne beskrive karakterformer som ord, der er opløst til billeder; de kortlægger begivenheder og forhold, men eksisterer også som stammer og familier. For at skabe disse værker producerede han omfattende studier, anvisninger, topologier, indekser; en vane, som han fortsatte gennem hele sin karriere, og som i stigende grad påvirkede hans færdige arbejde som en form for mytopoetisk vidensproduktion. I den række af studier og noter, som Fahlström skabte efter

sion play in the graphic works these artists produce, particularly in the clear application they make of artistic forms as a type of research and critique? This question suggests its corollary: what normative uses does society make of writing and image production, and thus, how do the latter function as instances of compulsion? Regressing linguistic constructs back to earlier formations might provide one means to penetrate the sedate veneer of society (built as it is on prohibitions and interpolated ideal-images), burrowing to locate processes of socialization – the copy room of the Oedipal triangle perhaps, the pit of polymorphous perversity, or the recesses of the anal complex.

Character forms

If one were to trace a line from the earliest hieroglyphic forms of writing to modern alphabets, one sees that words have lost their identity as concrete images. Writing "proceeds from pictures of visual events to symbols of phonetic events" according to

Julian Jaynes. The latter convey information unbeknown to the reader while the former serve primarily a mnemonic function. Some graphic work of the insane bears a striking similarity to hieroglyphic writing: artists like Adolph Wölfli created pictorial schemata in which words took on the symbolic and metaphorical value of figures, while figures became an occulted form of writing. It is not that these semiotic systems are irrational; they simply don't follow our rationality, predicated as it is on an abstraction (and idealization) of significations. Like the pre-Columbian pictographic systems of the Maya and Aztec, the techniques for reading and the meanings

thus received remain obscure: as Jaynes suggests, we can scarcely imagine what the sight of early writing activated in the mind of the beholder.

Öyvind Fahlström's work also contains the seeds of this logic. Having studied pre-Columbian manuscripts in Sweden and Rome, his career began in producing paintings such as the *Ade-Ledic-Nander* series where he created a nether-world populated by "character-forms", non-specific composite images that "through their ambiguity give us an opportunity to recognize notions and situations from our inner life, from the layers in us where all notions live mixed."³

One might describe character-forms as words decomposed into images, mapping out events and relationships, but also existing as tribes and family. To create these works he produced voluminous studies, directories, topologies, indexes – a habit he continued throughout his career, and which increasingly came to inform the nature of his finished work as a form of mythopoetic knowledge-production. In the series of studies and notes Fahlström produced after first moving to New York in 1962, one can see their developments into a non-Cartesian compositional strategy lying somewhere between bestiary and encyclopedia. As in his previous work, these two paintings, *Sitting...* and *Sitting...Six months later*, do not so much recount a narrative as present a number of interlocking events with his customary character-forms now joined by collaged elements taken from comic books. The notes and directories assist in the formalization and standardization of the knots, spoons, screens, animal feet, streams, chairs and lovers inhabiting the final paintings.

Sitting... still occupies a mythic world akin to Fahlström's earlier work. Its abstracted elements, with their similarity to hieroglyphics, seem to reach back towards a linguistic space veer-

Öyvind Fahlström *Notes 1 (Pentagon)*,
1970. Acrylic and India ink on paper,
42x35 cm ©Sharon Avery-Fahlström

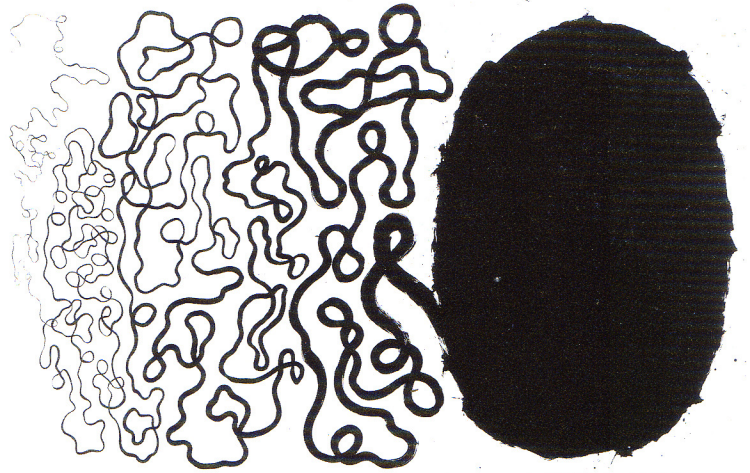
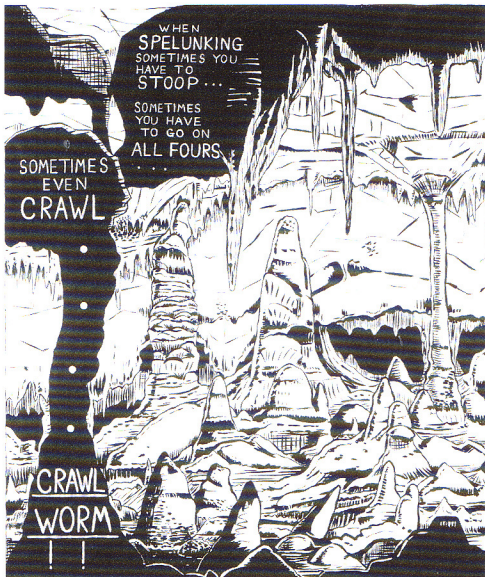
Mike Kelley *Trickle Down and Swaddling
Clothes*, 1986, 2 parts. Acrylic on paper
152x243 cm each ©Mike Kelley

Mike Kelley *Exploring*, 1985. Acrylic on
panel, 196x163 cm ©Mike Kelley

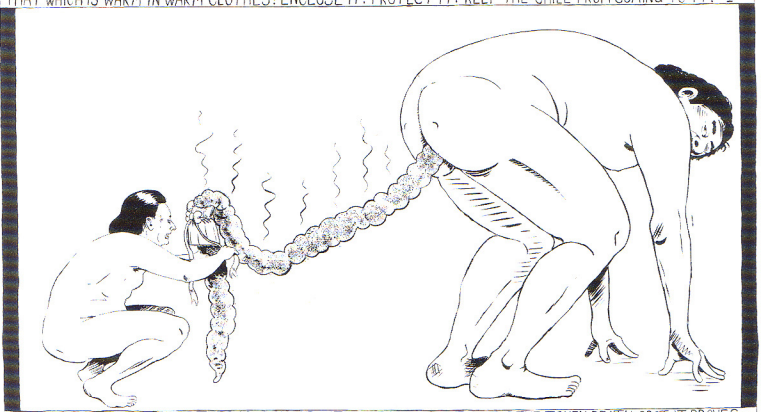
Thomas Erdelmeier *Keine Gnade (No
Mercy)*, 2006. Ink on paper, 44x24 cm
©Thomas Erdelmeier



Notes 1 (Pentagon) by Öyvind Fahlström



IF IT'S WARM IT'S ALIVE! IF IT GETS COLD IT DIES! FRIGID? - KILL IT! BETTER GET IT WARMED UP QUICK! DRESS THAT WHICH IS WARM IN WARM CLOTHES! ENCLOSE IT! PROTECT IT! KEEP THE CHILL FROM COMING TO IT! I



ADMIT IT! THE COLD NOSE OF THE DOG IS AN INDICATION OF GOOD HEALTH - IT IS THE TOKEN DEATH SPOT - IT PROVES THE STRENGTH OF THE PARENT BODY! MALE BIRTH! ICY DOLL! IT'S ALIVE! HUMAN GARBAGE! SWADDLING CLOTHES! - 541 -



at være flyttet til New York i 1962, kan man se deres udvikling frem til en ikkekartesiansk kompositorisk strategi, der befinder sig et sted mellem bestiariet og encyklopædien.

Ligesom i hans tidligere værker fremfører de to malerier *Sitting...* og *Sitting...Six months later* ikke en fortælling; de præsenterer snarere en række indbyrdes forbundne begivenheder, hvor hans sædvanlige karakterformer nu får følge af collageelementer taget fra tegneseriernes univers. Noterne og anvisningerne hjælper med til at formalisere og standardisere de knuder, skeer, skærme, dyrefødder, floder, stole og elskende par, der bebod de endelige billeder.

Sitting... befinder sig stadig i en mytisk verden i stil med Fahlströms tidligere arbejde. De abstrakte elementer synes at række tilbage mod hieroglyffers lingvistiske rum, hvor forholdet mellem figur og grund stadig veksler mellem det billedlige og det tekstlige. Man kan se de studier, der blev skabt på dette tidspunkt, som fundament for de "historiske" malerier, han er bedst kendt for; de foregriber den form, som de tidlige værker fra den historiske periode antog, såsom *Notes 6 (Nixon Dreams)* eller *Notes 1 (Pentagon)*. Noterne blev stadigt mere udførlige i repertoire af ikoner og strategier for at afgrænse rum, såsom i *Sketch for World Map*, hvor han udformer et hybridt billedrum, der befinder sig et sted mellem tegneseriens rammer, brætspillet og organisationsteoriens flowchart.

Fahlström betragtede sin kompositoriske strategi som værende primært kommunikativ; han skrev i *Flash Art* at: "Min indfaldsvinkel har været at arrangere data således, at folk – i bedste fald – vil forstå dem og være foragede". Han fungerer som historikeren-sombricoleur og former narrative strukturer ud af den kulturelle produktions løse ender og afslører dermed lige så meget om sine udforskningsprocesser, som om selve de skemata, han anvender. Men det er umiddelbart ikke så nemt at knytte de afbildede enkeltbegivenheder sammen i en sammenhængende fortælling. Malerierne udtrykker stadig en form for horror vacui i deres forsøg på at erstatte narrativt forløb med omfattende data. At de afbildede begivenheder er i forlængelse af hinanden uden af være tydeligt forbundne, understreger et af efterkrigstidens mest sigende træk, nemlig den formidlede og formidlende karakter af de sociale fænomener, der kom til at karakterisere denne verden: Et sted, han så "som noget ganske homogent og korrump". Medieringen nødvendiggør forklaring, eftersom at fatte det, der "foregår mellem billedets synlige elementer ... at opleve det, der ikke ses" er ensbetydende med at begynde at forstå de usynlige forbindelser, der forbinder adskilte fænomener, de forskellige kommercielle og politiske interesser, der tilsammen giver anledning til kølige, upersonlige blodsudgydelser.

Tegneserier om korrupktion

Fahlström var ikke en dygtig tegner fra naturens hånd, og det er netop spændingen mellem hans noget rudimentære billedskaben og den kompleksitet, der kendetegner hans afbildninger af systemiske forhold, der giver hans værker meget af deres kraft. Den emnemæssigt specifikke aktualitet og sammenhængen mellem billede og tekst, som ses i disse værker fra starten af 1970'erne, kan delvist tilskrives hans begejstring for amerikanske undergroundtegneserier, et emne, som han skrev en beundrende artikel om i 1969 i *Stockholm Dagens Bladet*, og som også fik ham til at skabe sin kendte hyldelse til R. Crumb, *Meatball Curtain*.

Med al deres hang til at pirke til protestantisk selvretfærdighed og middelklassenormer, deres brug af skatologiske og seksuelle temaer, parodisk vold og fantasier om en verdensrevolution er undergroundtegneserierne en af det 20. århundredes mere genstri-

ing between the pictorial and the textual. One could argue that the studies produced at this time laid the groundwork for the "historical" paintings for which he is best known, and anticipate the form early works of this period, such as *Notes 6 (Nixon Dreams)* or *Notes 1 (Pentagon)*, would take. The notes became progressively more intricate in terms of his repertoire of icons and strategies for delineating space, as in *Sketch for World Map*, where he realizes a hybrid pictorial space situated between the comic frame, the game board, and the organizational flowchart.

Fahlström thought of his compositional strategy as primarily communicative, writing in *Flash Art* that "My approach has been to orchestrate data, so people will – at best – understand and be outraged." His is the work of the historian as bricoleur, fashioning narrative structures from the loose ends of cultural production, as revelatory of his processes of investigation as of the schemata itself. But the knitting of the individual events depicted into a coherent narrative is not a task so easily accomplished. These painting still express a horror vacui in their attempt to replace narrative thread with comprehensive data. That the events depicted are contiguous without being discernibly linked emphasizes one of the post-war world's most salient features – that is, the mediated and mediating quality of the social phenomena that came to characterize this world, a place he viewed "as something rather homogenous and corrupt". Mediation also makes explication necessary, since to grasp what "is between the visible elements of the picture...in order to experience what is not seen" is to begin to comprehend the invisible connections linking disparate phenomena, the different commercial and political interests that in tandem produce dispassionate acts of carnage.

Comics on corruption

Fahlström was not a naturally skilled draughtsman, and it is precisely the tension between the rudimentary quality of his image-making and the complexity of his portrayal of systemic relationships that lends his work much of its power. The topical specificity and image-text conjunctions evinced in these works from the early 70s can be attributed in part to his appreciation of American underground comics, about which he published an appreciative article in a 1969 issue of the *Stockholm Dagens Bladet*, as well as making the well-known homage to R. Crumb, *Meatball Curtain*.

With their propensity for deflating Protestant rectitude and middle class mores, use of scatological and sexual themes, parodic violence and fantasies of world revolution, underground comics are one of the more recalcitrant art forms of the 20th century, one visual manifestation of the 60's ethos that revolution could be fun, and funny. But within a decade, the insurrectionary ardor of the 60s had been succeeded by the Reagan revolution – another illustration of how impulses towards rectitude and order seem lamentably to follow irruptions of spontaneous desublimation. Mike Kelley, as an artist who spent his youth in the sixties only to reach artistic maturity in the Reagan years, was especially attentive to this transformation. Fahlström and Kelley are equally insurrectionary in intent, but, although the work of both artists is in a sense investigatory, Fahlström's work terminated in pursuit of evidence of the increasing corruption of political and economic life. Kelley, who grew up blue-collar and Catholic on the outskirts of Detroit, had his sights on a form of corruption much closer to hand—the methods of inculcating ideological and cultural norms through the array of Foucauldian disciplinary regimes

dige kunstformer, en visuel manifestation af 60'ernes idé om, at revolution kunne være sjov. Men inden for et årti var 60'ernes oprørske ildhu blevet efterfulgt af Reagan-revolutionen – endnu et eksempel på, hvordan impulser hen imod retlinethed og orden begrædeligt synes at følge efter udbrud af spontan desublimering.

Mike Kelley var ung i 60'erne og nåede sin kunstneriske modenhed i Reagan-årene og var dermed særligt opmærksom på denne ændring. Fahlström og Kelley er lige oprørske i deres udgangspunkt, men selv om begge kunstneres værk på sin vis er af undersøgende karakter, endte Fahlströms arbejde med at søge efter bevis for den stigende korruption i politiske og finansielle cirkler. Kelley, der fik en

It may be that in discovering the primordial representations undergirding our current regime of rationality the way out is the way in

katolsk opdragelse og voksede op i et arbejderklasse miljø i udkanten af Detroit, havde derimod en umiddelbart langt mere nærværende form for korruption i sigtekornet – metoderne til at indarbejde ideologiske og kulturelle normer ved hjælp af hele spektret af Foucaultske disciplinærforanstaltninger, der typisk bruges til at gøre gode elever til flittige arbejdere. Som en i bund og grund god frafalden katolik er den metode, han bruger, at fremhæve deres performativitet sammen med deres normativitet; Marquis de Sade møder "Ozzie & Harriet".⁴

Selv i sit tidlige arbejde havde Kelley en tendens til at kredse om skatologiske og ofte abjekte emner, afbilledet på en "ren", stereotyp måde, der minder om 1950'ernes reklamer og bogillustrationer. Der var ikke tale om nyfigenhed for nyfigenhedens egen skyld: Kelleys visuelle rullen sig i det ekskrementale balanceres af hans formsprogs præcise og specifikke karakter. Det står klart, at lort havde en særlig betydning for Kelley og ikke blot bruges som effektskabende element. Som Kelley har slået fast, er lort vores urkopi og dermed også det urbillede af os, der senere må afvises og erstattes af et internaliseret, ofte strengt rettesættende ideal.

Det er en del af et binært modsætningssystem – god kopi/dårlig kopi, de modstridende poler, der tjener som udgangspunkt for den vestlige moral og, som Freud hævdede det, sker der ved dannelsen af vores egen karakter en vekselvirkning mellem det at tilfredsstillende grundlæggende drifter og at undertrykke samme drifter ud af frygt og samfundets pres. Dette forklarer Kelleys langvarige interesse i karikaturen, en reduktiv og ofte deformerende måde at gengive et billede af et menneske på. Det er, for at bruge Howard Fox's ord, en praksis der er typisk for "Kelleys behandling af menneskets billede, ikke som et billede af et individ, men som et ubillede, et vrangbillede af et menneskeligt ideal".⁵

"Foul perfection"

Kelley har beskæftiget sig med forholdet mellem det kropsligt inkarnerede og menneskets evne til at foretage mimetiske (tvillinge)sammenkoblinger i et essay om karikaturer bragt i *Art Forum* under titlen "Foul Perfection" – "Afskyvækkende perfektion". Heri sammenlignede han modernitetens positivistiske essentialismelogik, der "undgår det negative" og skaber noget dydigt ud af abstraktionen, med karikaturen, hvori der skabes "et portræt i det deforme".

Karikaturen som form udgør en rammende model for Kelleys vedvarende kritik af dualitet; en kritik, hvori han blotlægger den sammenkoblende logik bag den platoniske idealisme for at nå frem til "den større og rigere galskab, der ligger under hulens indgang".⁶ Tankegangen ses tydeligt i værker såsom *Plato's Cave*, *Rothko's Cha-*

commonly used to create willing workers out of good students. Being at heart a good lapsed Catholic, his method for achieving these ends is to emphasize their performativity along with their normativity⁴: the Marquis de Sade meets Ozzie and Harriet.

Even in his early work, Kelley tended to abut scatological,

frequently abject subject matter with its portrayal in a "clean", stereotypical manner reminiscent of 50's advertising art and textbook illustration. This was not prurience for prurience's sake: Kelley's visual wallowing in the excremental is offset by the precision and specificity of his language. Clearly, shit has a special significance for Kelley and is not simply used for effect. Shit, Kelley has avowed, is the original copy and hence the original likeness which must later be repudiated, replaced by an internalized, often persecutory ideal. It is part of a binary – good copy/bad copy, the antagonistic poles that organize western morality, and, as Freud avowed, our own character organization oscillates between satisfying basic drives and repressing those drives out of fear of societal censure. This explains his longstanding fascination with caricature, the reductive and frequently deforming means of creating a human likeness – a practice typical, in the words of Howard Fox, of "Kelley's treatment of the human image not as a likeness of some individual but as an *unlikeness* of a human ideal."⁵

Foul perfection

Kelley has addressed the relation between corporeal incarnation and humanity's faculty for mimetic twinning in an essay he wrote in *Art Forum* on caricature entitled "Foul Perfection",

in which he compared modernity's positivist logic of essentialism, which "dispenses with the negative", making something virtuous out of abstraction, and caricature, where "a likeness in deformity" is fashioned.

Caricature as a form neatly models Kelley's abiding critique of duality, exposing the twinning logic of Platonic idealism so as to reach "that richer madness that lies below the foot of the cave."⁶ Such a line of thought is evident throughout works such as *Plato's Cave*, *Rothko's Chapel*, *Lincoln's Profile*, whose graphic portion includes the famous cave image mentioned at the commencement of this essay, as well as such verities as a defecating figure passing an enormous stool (the original copy) to which the figure's minute twin attaches a satin bow. A text running above and below the scene sets up a series of binaries between warm and cold, living and dead, exhorting the reader to adhere to these correspondences – dress what is warm in warm clothes ("keep the chill from coming to it!") – before affording a place to alterity in the most banal manner possible; that index of canine robustness, the cold nose, "the token death spot – it proves the strength of the parent body."

This is a typically didactic example of Kelley's use of text in this period, and its curt, near boilerplate parlance lends the accompanying figures, who assume their degradation with a blank look of compliance, their uncanny aspect, as if they were *imagos* surfacing from beneath to disturb the oily surface of the unconscious.

Repressed anality

That Kelley's assault on the repressed and repressing anality of American society coincided with the beginning of the Reagan era, and the emergence of a more militant version of evangelical Christianity in public life, fails

pel, *Lincoln's Profile*, hvis grafiske elementer omfatter den berømte hule, der blev nævnt i nærværende teksts begyndelse, såvel som sådanne sandheder som en figur i færd med at udsondre en enorm mængde afføring (den oprindelige kopi), der får påsat en satinsløjfe af samme figurs ganske lille tvilling. En tekst løber over og under den afbildede scene og fremfører en række binære modsætninger mellem varm og kold, levende og død, og opfordrer læseren til at holde sig til disse sammenhænge – det, der er varmt, skal klædes i varmt tøj ("hold kulden væk fra det!") – for derefter at give plads til alteriteten på den mest banale måde, der tænkes kan; med tegnet på en hunds robuste fysik, den kolde næse, "det ene døde punkt – det beviser resten af kroppens styrke".

Det er et typisk didaktisk eksempel på Kelleys brug af tekst i denne periode, og det knappe ordvalg, der næsten bliver til standardfraser, giver de tilhørende figurer, der gennemgår deres fornedrelse med et tomt, føjeligt udtryk, et urovækkende anstrøg, som var de *imagoer*, der dukker op af dybet og forstyrrer det ubevidstes olierede overflade.

Undertrykt analitet

Det er for mig at se ikke noget tilfælde, at Kelleys angreb på det amerikanske samfunds undertrykte og undertrykkende analitet faldt sammen med begyndelsen af Reagan-æraen og fremkomsten af en mere militant udgave af den evangeliske kristendom i det offentlige liv. Hans planlagte vanartethed var en dybfølt reaktion på den puritanske strenghed, der karakteriserer det kristne højre, et forsøg på at fremføre et modsvar på deres puritanske tanker om sublimering ved at bruge et naturligt næste skridt – lokumshumor. Hvilket får mig til at nære mistanke om, at regression har visse positive anvendelsesmuligheder i kraft af dens evne til, for at bruge Norman O. Browns ord, at afsløre "oprindelsen bag de myter, der understøtter samfundsmagten og magtkampene omkring undertrykkelsen af menneskekroppen".⁷

En af disse myter handler om magtens oprindelse. Men, som Brown fremfører i *Life Against Death*, skal man ikke tro, at magt er noget fysisk, sådan som Marx gjorde det. Magt er noget psykologisk, en mental konstruktion, der hører til inden for rammerne af det hellige; det irrationelle rum, der i umindelige tider har omgærdet menneskets rationelle udledninger af empiriske data. Magt er for Brown ikke så meget et spørgsmål om fysisk magt som om en mental illusion: Den er en måde, hvorpå individer eller grupper opnår privilegier og udmærkelse i forhold til andre.

Ved at følge magten langs dette spor peger Brown på et væld af antropologiske undersøgelser, der påviser et sammenfald mellem privilegier og det hellige. "Privilegier er prestige," skriver Brown, "og prestige betyder i sin etymologi helt grundlæggende blændværk og fortryllelse."⁸ I vores samfund er penge den konventionelle markør for prestige, og som borgere i senkapitalismens rationalitet forstår vi forbindelsen mellem pengenes eftertrykkelige materialitet og prestigens flygtige natur. Her falder vi over endnu et særegent antropologisk faktum: I primitive kulturer har penge kun sjældent nogen forbindelse til brugsværdi.

Der er dog mere på spil, for hvis magt er noget helligt, og de genstande, som primitive folkeslag typisk vælger til at opspare rigdom forekommer bizarre med moderne øjne – muslingeskaller, hundetænder, fjer – står vi i en situation, hvor valuta paradoksalt nok synes at markere sig selv som ubrugelig til at begrænse den cirkulation og ækvivalenstrussel, en pengeøkonomi medfører: "Det vil sige at de arkaiske økonomiers opsamlede rigdom/valuta praktisk taget

to strike me as a coincidence. His calculated acting-out was a profound response to the puritanical rigidity characteristic of the Christian right, an effort to counter their puritanical notions of sublimation with its fitting corollary – toilet humor. Which leads me to suspect regression has some positive applications in its capacity to reveal, in the words of Norman O. Brown, "the origin of the myths which sustain social power and power struggles in the repression of the human body."⁷

One such myth is the origin of power. Yet, as Brown attests in "Life Against Death", one should not, as Marx did, mistake power for a physical category. It is a psychological category, a mental construct, belonging within the confines of the sacred, that irrational space that since time immemorial has circumscribed man's rational inferences derived from empirical data. Power for Brown is not so much a matter of physical force as mental illusion: it is a means by which individuals or groups gain privilege and distinction over the group. In following power along this path, Brown points to an abundance of anthropological data attesting to the congruence between privilege and the sacred. "Privilege is prestige," writes Brown, "and prestige, in its fundamental nature as in the etymology of the word, means deception and enchantment."⁸ In contemporary society, that conventional marker of prestige is money, and as citizens of late capitalism's instrumental rationality, we understand the connection between the emphatic materiality of money and the ephemeral quality of prestige.

Here we encounter another strange anthropological fact: money in primitive cultures is infrequently connected to use-value. Yet there is something further, for if power is a sacred category, and the objects characteristically chosen by primitive peoples to serve as stores of

wealth are to the modern mind bizarre – shells, dogs' teeth, feather bands – we are faced with a situation in which currency appears paradoxically to mark itself as useless in order to restrict its circulation and the threat of equivalence a money economy brings: "That is to say, the condensed wealth of archaic economies is practically useless, and in that sense irrational."⁹ In the words of Deleuze and Guattari, desire for monetary gain in primitive societies, "is that which must be exorcised, encasted, severely restricted, so that no corresponding value can develop as an exchange value."¹⁰ Neurosis in modern man is in part money perversion, since, freed from the restrictions imposed by indigenous people, currency and acquisitiveness have been allowed free expansion in capitalist society "as the pursuit of the dream of sublimated anality"¹¹. And, as Aristotle noted long ago, there is no natural restriction to acquisitiveness.

Hybrid investigations

At this particular historical juncture, with the world economy collapsing in slow motion on account of the presdigitations of the rich and powerful, the relationship between prestige and illusion, sense and compulsion, as that between anality and orality, has never been more in need of elucidation by the kinds of practices Fahlström and Kelley employed – works that never comfort the viewer with the reassurances that consistent analytical language and logical pictorial structures provide by dint of their appearance of formal integrity.

One inheritor of these hybrid practices is Thomas Erdelmeier, a Frankfurt-based artist whose large-scale drawings in graphite and pen map the complex processes of subject formation endemic in contemporary religious, cultural and economic systems. The presupposition informing

er ubrugelig og i den forstand irrationel.⁹ Med Deleuze og Guattaris ord er begæret efter pengemæssige gevinster i primitive samfund "det som skal udrenses, omsluttes, begrænses kraftigt således at der ikke kan udvikles tilsvarende bytteværdier".¹⁰

Det moderne menneskes neurose er til dels en pengeneurose, for uden de begrænsninger, som urbefolkningerne pålagde dem, har valuta og begærlighed haft lov til at sprede sig frit i de kapitalistiske samfund "som jagten på en sublimeret analitet"¹¹, og som Aristoteles allerede for længe siden bemærkede, findes der ikke nogen naturlig grænse for begærlighed.

Hybride undersøgelser

På dette tidspunkt i historien, hvor verdensøkonomien langsomt kollapse på grund af de rige og mægtiges blændværk og tryllekunster, har der aldrig været større behov for en belysning af forholdet mellem prestige og illusion, fornuft og trang, som fx mellem analitet og oralitet, en belysning, der kan ske ved de praksisser, som Fahlström og Kelley anvender – ved værker, der aldrig giver betragteren den tryghed, som et konsekvent analytisk sprog og en logisk billedlig struktur giver i kraft af deres tilsyneladende formelle integritet.

En af arvtagerne til disse hybride praksisser er Thomas Erdelmeier, en kunstner fra Frankfurt, hvis grafit- og blæktegninger i stort format kortlægger subjektdannelsens komplekse processer; processer, der er endemiske i vor tids religiøse, kulturelle og økonomiske systemer. Forudsætningen for hans arbejde er den antagelse, at i de neoliberale økonomisk-sociale regimers frie fald er subjektiviteten bygget på en langt ældre præmis: "det protestantiske synspunkt, at kun selvfornægtelse og disciplin kan føre til frelse i en verden, der i den grad (og, i det mindste for Luther, også i bogstavelig forstand) er gået af Fanden til (og djævelen er 'noget sort og beskidt')".¹²

For Erdelmeier blev ødelæggelsen af velfærdssamfundets sikkerhedsnet i det genforenede Tyskland opnået ved genindførelsen af tanken om personligt ansvar og personlig frelse. Når der sker fejl, er de blot udtryk for personlige træk, ikke et resultat af samfundsmæssige strukturer. Dermed bliver fejl og fiasko af enhver art – på arbejdsmarkedet eller i det personlige liv – atter engang tillagt den moralske skam, som det sås i det 19. århundrede, hvor kapitalismens ødelæggelse af traditionelle livsformer nåede sin første feberhede apoteose.

På vandring i senkapitalismens landskab

Erdelmeiers arbejde frembyder ikke nogen løsning, hverken i billedlig eller teoretisk forstand. Hans arbejde udviser flydende linjer, der minder om de reduktive streger, der anvendes til kommerciel "clip art", (en af Erdelmeier tegninger viser en stereotyp skægget kok, et velkendt syn i mange inkarnationer fra pizzaæsker og andre insignier fra fast-foodverdenen; her i færd med at tilbyde noget, der ligner en haveslange til en trist udseende pølse). Det kan derfor umiddelbart se ud som endnu en af finkulturens tilegnelser af billeder fra lavkulturen, men tankegangen bag hans værk er langt fra simpel. I lighed med Fahlström tager hans værk form af en afsøgning, der er mere interesseret i at eksemplificere forhold end i at fremføre omfattende modeller. En anden lighed med både Fahlström og Kelley er Erdelmeiers forfærlighed for at portrættere systemer og processer såvel som for at bruge dem til at producere sine værker.

Erdelmeier har beskrevet sin arbejdsmetode som en form for visuel noteteknik, hvor han bruger et sæt kort til groft at skitsere en mængde emner, der derefter kan improviseres over, ligesom et jazzriff. Det er en aleatorisk, altså tilfældig, kompositionsproces; en tan-

his work is that subjectivity in the freefall world of neo-liberal econo-social regimes is predicated on a much older premise – the Protestant view that only self-denial and discipline can offer salvation in a world that has thoroughly (and literally, at least, for Luther) gone to the devil (who is "something 'black and 'filthy'"¹²).

For Erdelmeier, the demolition of the social welfare net in post-unification Germany was accomplished by the re-imposition of ideas of personal responsibility and salvation. Where failure appears, it does so as a merely personal attribute, not as the result of societal structures. Thus, failure of all kinds – whether in the labor market or in personal life – has returned to it the quality of moral opprobrium it possessed in the 19th century, at the time when capitalism's devastation of traditional modes of life reached its first feverish apotheosis.

Walking the landscape of late capitalism

Erdelmeier's work does not offer resolution, either pictorially or theoretically. Although his work displays a fluidity of line reminiscent of the reductive renderings produced for commercial clip art (one of Erdelmeier's drawings features a stereotypically mustachioed chef, familiar to us in many incarnations from pizza boxes and other fast food insignia, offering what looks like a water pipe to a disconsolate sausage), and so appears to be another high art importation of low culture imagery, the thinking behind it is far more complex. Like Fahlström, his work takes the form of an investigation more concerned with instantiating relationships than proposing comprehensive models. Another similarity to both Fahlström and Kelley is Erdelmeier's fondness for portraying systems and processes, and for using them to produce his work. He has described

his work method as a form of visual note-taking. Customarily he begins a drawing by laying out a set of cards to roughly sketch a group of concerns that then can be improvised upon like a jazz riff. It is an aleatory compositional process, a way of thinking Erdelmeier compares to wandering through a landscape. But not an idyllic landscape: rather the terrain he negotiates is the convulsive landscape of late capitalism.

In the large drawing from 2006 entitled *Keine Gnade* ("No Salvation"), images stand in both concretely and associatively for symbolic constructs (the forest in the drawing's center represents the old growth of Protestant ideology, with the bubble-images emanating from it standing for emblems of the anomie and solipsism Protestantism has produced. A gnarled tree to the left, a yet more pronounced symbol of hierarchy and sclerotic thinking than the forest in the background, holds a worker half-trapped in its roots, while, perched above him, a wise owl offers the admonition that one should "stay in groups". The other central pictorial event is a red dragon – standing for "Chinese capitalism"¹³ – emerging from the gray, amorphous sack-like body of a duck. These arresting images are accompanied by a textual commentary that spreads in all directions, a visual stream undercutting the images, elaborating upon them, but never offering itself as a caption that would stabilize meaning. Figures bleed text, or appear immersed in pools of text – like Fahlström, Erdelmeier saturates the picture plane with information because he knows images always possess a textual corollary.

The Rehabilitation of shit

In different ways, the three artists discussed point towards the occluded link between the economic, the excremental, and rep-

kegang, som Erdelmeier sammenligner med det at vandre gennem et landskab. Men der er ikke tale om et idealiseret landskab; det terræn, han færdes i, er snarere senkapitalismens konvulsive landskab.

I en stor tegning fra 2006 med titlen *Keine Gnade*, "Ingen Nåde", står billederne både konkret og associativt for symbolske konstruktioner (skoven i tegningens midte repræsenterer den protestantiske/ideologiske gamle vækst, alt imens boble-billederne, der udgår fra den, står som emblemer for den anomi og solipsisme, som protestantismen har skabt. Et knudret træ til venstre, et endnu

We might view the crisis as a point of re-organization. That means we have to change our thinking about what images and texts really do

klarere symbol på hierarkier og sklerotiske tankegange end skoven i baggrunden, holder en arbejder i sine rødder, og over ham formaner en viis ugle os om, at man bør "holde sig i grupper". Det andet centrale billedlige element her er en rød drage – et symbol for "kinesisk kapitalisme"¹³ – der dukker frem af en ands grå, amorf og sækkelig-nende krop.

Disse slående billeder har følgeskab af tekstuelle kommentarer, der spreder sig i alle retninger; en visuel strøm, der underminerer billedet og elaborerer på det, men som aldrig bliver til en billedtekst, der skaber eller stabiliserer mening og betydning. Figurene bløder tekst eller synes at være nedsunket i damme af tekst. I lighed med Fahlström mætter også Erdelmeier billedfeltet med information, fordi han ved, at billeder altid har et tekstuel modstykke.

Lortets rehabilitering

På forskellig vis peger de tre kunstnere, jeg behandler i dette essay, hen mod den tilmudrede forbindelse mellem det økonomiske, det ekskrementale og repræsentationen, her præsenteret gennem legen med billeder og tekst. De opløser sublimeringsregimer ved at spore de subjektificeringsprocesser, der for Norman O. Brown strømmer ud fra vores dybeste undertrykte kilder, stedet, hvor floderne af blod og penge først delte sig fra en urflod af lort. Fahlström, Kelley og Erdelmeier præsenterer os hver især for forskellige flugtveje, forskellige måder, hvorpå man kan gennemtænke de subjektificeringsprocesser, der skaber os; forskellige ruter gennem den kulturlabyrinth, der markerer en inderside og yderside for ordene.

En central tanke i Fahlström og Erdelmeiers optagethed af økonomisk og politisk ulighed – som indirekte deles af Kelley – er forholdet mellem overflødig og nødvendig produktion. En vis okkult forbindelse gør det vanskeligt at skelne mellem de to. Men, som Brown bemærker, er det nødvendiges kerne altid behovet for føde. I Freuds rammende formel bliver ekskrement til aliment, altså føde; men det forbliver dog stadig ekskrement, som Midas "opdagede, da han blev sulten".¹⁴ Måske er akkumuleringen af penge, denne strukturelt ubrugelige ting, i vores psykologiske økonomi et forskudt forsøg på at finde en anvendelse for lort, og det er måske én indikation på den logik, der deles af mimesis, sproget og udvekslingen; at skabe ækvivalenser, hvor der hidtil kun har eksisteret alteritet, og at omskabe verden til lort undervejs.

Regressionen kunne således tjene det formål at blotlægge begærets anale natur ("den dybeste rod af den seksuelle undertrykkelse, der marcherer sammen med kulturen"¹⁵). Og her findes der en relevant pointe, for hvis den aktuelle økonomiske krise er et resultat af en undertrykkelse af kapitalismens indre selvmodsigelser, er det måske ikke muligt at arbejde os ud af den nuværende fastlåste

resentation. Circuitously routed through the play of images and texts, they decompose regimes of sublimation in tracing the subjectification processes that for Norman O. Brown flow from the headwaters of our deepest repression, where rivers of blood and money first departed

from an originary river of shit. Fahlström, Kelley and Erdelmeier each present us with different lines of escape, different ways of thinking through the processes of subjectification that constitute us, different routes through the labyrinth of culture that marks an inside and outside to words.

An idea central to Fahlström and Erdelmeier's preoccupation with economic and political iniquity (which Kelley shares by inference) is the relationship between superfluous and necessary production. Some occult connection renders the distinction unclear. Yet, as Brown notes, "the core of the necessary [remains] the need for food. In Freud's succinct formula, excrement becomes aliment; but it remains excrement, as Midas...discovered when he was hungry."¹⁴ Perhaps in our psychological economy, the accumulation of money, that structurally useless thing, is a displaced attempt to find a use for shit, and it is perhaps one indication of the logic shared by mimesis, language and exchange to forge equivalences where heretofore had only existed alterity, transforming the world to shit in the process.

Regression could then serve to bring out of hiding the anal character of acquisitiveness ("the deepest root of the sexual repression that marches with culture"¹⁵). And here is a relevant point, for if the present economic crisis has resulted from the suppression of capitalism's internal contradictions, it may not be possible to work our way out of

the present impasse by means of the same rationality by which we arrived. An alternative, both at the subjective level of individuals and the level of corporations, governments, and supra-national organizations might not be to reinforce the defenses – our natural inclination – but to view the crisis as a point of re-organization. That means we may have to change our thinking about what images and texts really do.

For Deleuze and Guattari, the normative use of words always infers their usage as command: "an implicit presupposition...whispered by an inhuman agency that borrows for a moment a pair of lips."¹⁶ In the west, words and images speak immemorially of correspondence, equivalence, of the redundancy of the imperative, which always presupposes other orders. Though it is impossible to imagine in practice, a return to what they called "territorial representation", a regime predating the alignment of writing and speech in which graphism and utterances do not correspond and so cannot enter fully into the logic of equivalence festering at the heart of capitalism, might serve as a possible line of escape.

It may be a salutary step for all of us to follow the advice of A.N. Whitehead, cited by Brown, which these artists have clearly followed, and "correct...science with the more concrete deliverances of poetry."¹⁷ Beneath the level of instrumental rationalization-constructions that have provided the armature of *homo economicus*, we arrive at some more polymorphous place, the site where excremental and reproductive flows were first canalized. On the level of our discursive and pictorial systems, perhaps the only counter to our unbounded capacity for acquisition is an exhaustive procedure of mapping... but not a map that would reassert rationality. It's time to re-enchant a disenchant-ed world, which, in the eyes of

situation ved hjælp af den samme rationalitet, der bragte os hertil. Det rette alternativ, både på individernes subjektive plan og på virksomhedernes, regeringernes og de overnationale organisationers overordnede plan, er måske ikke, som det falder os naturligt, at forstærke forsvarsmekanismerne, men i stedet at anskue krisen som et udgangspunkt for en omorganisering. Det betyder, at vi måske skal ændre vores tankegang om, hvad billeder og tekster egentlig gør.

For Deleuze og Guattari indebærer den normative brug af ord altid implicit deres brug som kommando; "en implicit forudindtaget antagelse ... der hviskes af en umenneskelig aktør, der låner et par læber et øjeblik".¹⁶ I Vesten taler ordene og billederne evindeligt om korrespondens, ækvivalens og om overflødheden af bydemåden, der altid forudsætter andre ordrer. Selv om det er umuligt at forestille sig i praksis, kunne en mulig udvej være en tilbagevenden til det, de kalder "territorial repræsentation", et regime, der går forud for sammenhængen mellem skrift og tale; en tid, hvor grafisme og udsagn ikke modsvarer hinanden og derfor ikke fuldt ud kan træde ind i den ækvivalenslogik, der gnaver ved kapitalismens hjerte.

Det kunne måske være et gavnligt træk for os alle at følge det råd, som Brown citerer fra A.N. Whitehead; et råd som disse kunstnere tydeligvis har taget til sig, nemlig at "tilrette naturvidenskaben efter poesians mere konkrete udfrielse".¹⁷ Under niveauet af instrumentelle rationaliseringskonstruktioner, der har givet *homo economicus* dens sværd og skjolde, kommer vi til et mere polymorft sted; stedet, hvor de eksperimentale og reproduktive strømme først kanaliseret. På vores diskursive og billedlige systemers plan er det eneste modtræk mod vores grænseløse begærsformåen måske en udtømmende kortlægningsproces, men der er ikke tale om et kort, der genskaber eller forstærker rationaliteten. Tiden er inde til på ny at fortrylle en desillusioneret verden – det som set med modernitetens traditionelle begrebers øjne er netop den regression, vi skal undgå.

Michael Baers (f. 1968). Amerikansk kunstner bosat i Berlin. Hans publikationsbaserede værker, der ofte bringer mindelse om tegneserier, er blevet udstillet i internationale sammenhænge og i kunstmagasiner såsom *Chto Delat?*, *Fucking Good Art*, *the E-Flux Journal* og *SUM*.

1 Benjamin H.D. Buchloh: "Raymond Pettibon: Return to Disorder and Disfiguration", *October* 92, 2000.

2 Ibid.

3 Öyvind Fahlström, Notes on Ade-Ledic-Nander 2 (1955-1957) & some later developments, *Another Space for Painting*, 2001.

4 Eller, som Howard Fox i *Catholic Tastes* har skrevet om Kelleys optagethed af sådanne opdragende regimer, i særdeleshed den katolske kirkes og den vestlige metafysik som sådan: "Ordet som kød er endnu et eksempel på en transcendent idealitet, der formindskes ved at menneskeliggøres."

5 Howard N. Fox, Artist in Exile, *Catholic Tastes*, s. 189.

6 Howard Fox, Ibid.

7 Norman O. Brown, *Life Against Death*, 1964, s. 251.

8 Ibid, s. 252.

9 Ibid, s. 244, 45.

10 Gilles Deleuze og Feliz Guattari, *Anti-Oedipus*, 1972, s. 186.

11 Norman O. Brown, *Life Against Death*, 1964, p. 257: Tænk på gnieren som et skoleeksempel på, hvordan den protestantiske arbejdsetik's "overdrevent forsigtige beregninger" går drastisk galt.

12 Ibid, s. 208.

13 Udsagn af Erdelmeier under samtale med forfatteren.

14 Ibid, s. 257.

15 Ibid, s. 205.

16 Brian Massumi, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*, 1992, s. 23.

17 Norman O. Brown, *Life Against Death*, 1964, s. 253.

Oversættelse: René Lauritsen

traditional conceptions of modernity, is precisely the regression we should avoid.

Michael Baers (b. 1968). American artist based in Berlin. His publication-based works often resembling comic books have been exhibited internationally and in art publications such as *Chto Delat?*, *Fucking Good Art*, *the E-Flux Journal*, and *SUM*.

1 Benjamin H.D. Buchloh: "Raymond Pettibon: Return to Disorder and Disfiguration", *October* 92, 2000.

2 Ibid.

3 Öyvind Fahlström, Notes on Ade-Ledic-Nander 2 (1955-1957) & some later developments, *Another Space for Painting*, 2001.

4 Or, as Howard Fox has written in *Catholic Tastes* of Kelley's preoccupation with such inculcating regimes, especially those of the Catholic Church and western metaphysics in general, "The Word made flesh is another example of transcendent ideality lessened by becoming human."

5 Howard N. Fox, Artist in Exile, *Catholic Tastes*, p. 189.

6 Collin Gardner, *Let it Bleed: The Sublime and Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile*, *Catholic Tastes*, p. 133.

7 Norman O. Brown, *Life Against Death*, 1964, p. 251.

8 Ibid, p. 252.

9 Ibid, p. 244, 45.

10 Gilles Deleuze and Feliz Guattari, *Anti-Oedipus*, 1972, p. 186.

11 Norman O. Brown, *Life Against Death*, 1964, p. 257: Think of the miser as the textbook case of the Protestant work ethic's "excessively prudential calculating disposition" gone drastically awry.

12 Ibid, p. 208.

13 Described by Erdelmeier in discussion with the author.

14 Ibid, p. 257.

15 Ibid, p. 205.

16 Brian Massumi, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*, 1992, p. 23.

17 Norman O. Brown, *Life Against Death*, 1964, p. 253.